

# L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde

## Une première école de formation professionnelle

Hélène Beauchamp

Numéro 22, automne 1997

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041331ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041331ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société  
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beauchamp, H. (1997). L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde : une première école de formation professionnelle. *L'Annuaire théâtral*, (22), 77–90. <https://doi.org/10.7202/041331ar>

Hélène Beauchamp  
Université du Québec à Montréal

# L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde

Une première école de formation professionnelle

## L'idée d'une école

**I**l semble que l'idée d'une école de théâtre (ou à tout le moins celle d'une formation en art dramatique pour quiconque choisit de faire du théâtre son métier) ait pris de plus en plus d'ampleur chez les artistes montréalais à compter du début des années 1930 – alors qu'Antoinette Giroux revient à Montréal après un séjour de sept ans (1923-1930) en France – jusqu'aux années 1960 – alors que l'École nationale de théâtre du Canada lance son programme de formation de comédiens et de techniciens. L'ouverture de l'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde le 10 février 1952 constitue un jalon significatif dans la dynamique de professionnalisation du secteur artistique et d'institutionnalisation du milieu théâtral. Malgré l'absence de documents précis sur son fonctionnement interne et sur celui des autres écoles qui ont existé de 1930 à 1960, il apparaît pertinent de tenter de situer l'École du TNM dans le contexte de sa fondation, tout en esquissant une réflexion sur la formation en art dramatique à cette époque charnière<sup>1</sup>.

---

1. Je remercie Jean-Louis Roux, Jean Dalmain, Marcel Sabourin, Marthe Mercure et Victor Désy qui ont bien voulu partager avec moi les souvenirs qu'ils ont gardés de cette époque et de cette école. Sabourin et Désy ont lu et commenté la première version de ce texte.

Antoinette Giroux, la première boursière en art dramatique du Québec, rentre à Montréal en 1930 après un long séjour en France pendant lequel elle a joué, entre autres, pour le Théâtre de la Porte-Saint-Martin et la Comédie-Française. Elle s'intègre alors à la troupe Barry-Duquesne qui vient de s'installer au Théâtre Stella (actuel Rideau Vert) où elle se produira pendant trois ans. En 1931 c'est au tour de Germaine Giroux de se joindre à cette troupe après avoir fait carrière à New York. Pour leur part, Jacques Auger et Laurette Larocque-Auger (Jean Desprez) d'abord, Guy Provost et Denise Vachon ensuite comptent au nombre de ceux qui quittent le Québec pour aller se perfectionner en France. Ces comédiens y cherchent tout naturellement à travailler avec des metteurs en scène connus, à côtoyer les meilleurs acteurs, à être engagés dans les compagnies existantes. Plusieurs d'entre eux ne reviendront pas. C'est ce que déplore le rapport de la Commission royale d'enquête Massey-Lévesque sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, publié en 1951. Cette commission a en effet constaté que, partout au pays, on semble s'entendre sur le fait qu'il « n'existe pas, au Canada, d'institution où l'on puisse poursuivre des études supérieures en art dramatique. C'est pourquoi nos jeunes acteurs, réalisateurs et techniciens de talent... doivent quitter le pays pour parfaire leurs études. Ils ne reviennent que rarement chez nous » (Britte, 1985 : 27).

Se trouve alors à Montréal le Conservatoire Lassalle, fondé par le comédien français Eugène Lassalle en 1907 et dirigé, à compter de 1929, par Louise Lassalle et Georges Landreau, un passionné de la phonétique française. C'est une école d'élocution française, ce qui n'a rien de surprenant, puisque au début du xx<sup>e</sup> siècle, et probablement sous l'influence des sociétés du bon parler français, les cours d'élocution et de diction sont courants au Québec. Parmi les écoles les plus connues, mentionnons l'École d'élocution et de théâtre qu'Yvonne Audet ouvre en 1933 (Gold, 1994). Pourtant, Maurice Huot l'écrivait dans *La Patrie* en 1951, « [n]ous n'avons pas de Conservatoire d'art dramatique, nous n'avons que des écoles de diction. Si brillantes que soient ces dernières, elles sont insuffisantes » (Huot, 1951).

Jean Béraud, journaliste, critique et historien du théâtre, a posé très tôt la question de la formation dans les métiers de la scène et, forcément, la question d'une école de théâtre. Il a même répertorié les savoirs techniques et artistiques liés à la pratique du théâtre et distribué les domaines de formation selon les types d'institution. L'écriture dramatique, par exemple, aurait pu, selon lui, s'enseigner

à l'université<sup>2</sup> : « Jamais a-t-on songé à doter nos universités de classes de composition dramatique. Peut-être a-t-on cru qu'un tel enseignement n'a pas son utilité. Ou serait-ce qu'il ne convenait pas d'encourager les jeunes gens désireux de cultiver des dispositions scéniques ? » (1936 : 188). L'idée qui lui semble la plus réalisable est celle d'un théâtre-école. L'école assurerait la formation professionnelle à tous les métiers de la scène, et les élèves présenteraient le résultat de leurs apprentissages lors de spectacles publics. Il va jusqu'à proposer le *cursum* d'une telle école dont l'objectif serait manifestement d'atteindre à une norme et des critères de production professionnels.

Nombre de jeunes gens aimeraient se destiner au théâtre, s'ils voyaient dans cette carrière la chance d'un bel avenir. Un Théâtre-École serait une entreprise profitable s'il s'y donnait des cours d'histoire du théâtre et des arts en général, de composition et d'interprétation dramatique, de mise en scène ; des leçons sur l'éclairage, la décoration scénique, le maquillage et le costume ; avec enfin un personnel constituant une troupe régulière donnant aussi souvent que possible, et au moins une fois la semaine, des représentations concordant avec le progrès de l'enseignement. Des pièces canadiennes viendraient alterner de plus en plus fréquemment avec les œuvres françaises. Les études couvrant tous les genres, depuis l'opérette jusqu'au mélodrame, il est à peu près sûr qu'une série aussi régulière et aussi variée de spectacles attirerait un nombreux public et rapporterait des recettes intéressantes, surtout si elle est donnée dans un Théâtre Populaire (p. 211).

Il suggère également de placer cette école sous l'égide d'un théâtre national, ce qui pourrait entraîner la création d'un musée et d'une bibliothèque consacrée au théâtre.

L'idée du théâtre-école n'est pas nouvelle ; Jacques Copeau en avait donné un exemple éloquent en France avec la Compagnie du Vieux-Colombier, exemple que connaissaient sûrement Jean-Louis Roux et Jean Gascon, ainsi que tous ceux qui ont participé aux travaux des Compagnons de Saint-Laurent. Beaucoup plus tard, Antoine Vitez reprend cette idée pour la clarifier et la définir dans ses

---

2. Jean Béraud se réfère sans doute à l'enseignement très couru que George Pierce Baker donne dès le début du siècle, d'abord au collège Radcliffe puis à Harvard et au Yale School of Drama (voir Baker, [1919] 1978).

« Douze propositions pour une École » : « L'École n'est pas un cours d'art dramatique de plus [...] ni un conservatoire concurrent. Son existence est liée à celle même du Théâtre ; son travail est la suite ou le laboratoire, la critique ou la préface, de l'œuvre accomplie par le Théâtre » ([1982] 1991 : 115). Si j'interprète bien les témoignages et la documentation recueillis, c'était un peu là l'objectif que visaient Roux et Gascon en ouvrant l'École du TNM.

## Une école de théâtre au Nouveau Monde

Les futurs fondateurs du TNM ont reçu une bonne part de leur formation par et dans la pratique du théâtre. Fascinés par le travail qu'ils avaient effectué auprès de Ludmilla Pitoëff lors de son séjour à Montréal (1942-1946), Roux et Gascon partent pour la France : le premier de 1946 à 1950, le second de 1946 à 1951<sup>3</sup>.

Je n'ai jamais fréquenté d'école, dit Roux. Mon école, ç'a été la pratique. Et mon travail avec Ludmilla Pitoëff a été déterminant pour moi. C'est en travaillant avec elle sur des textes de Claudel – *L'échange* et *Le pain dur* – sur *Phèdre* et sur *Orphée* que j'ai tout appris du métier. Car chez les Compagnons de Saint-Laurent, le père Legault n'avait pas tout à fait les qualités nécessaires pour être un formateur d'acteurs. En France, j'ai vu en cinq ans probablement plus de spectacles et j'ai assisté à plus de concerts et visité plus d'expositions que dans le restant de ma vie. Ce séjour a été mon école : séjour d'ouverture d'esprit, de prise de conscience, d'évolution (Roux, 1997).

Gascon, pour sa part, étudie avec Julien Bertheau, à l'École du Vieux-Colombier, joue pendant une saison au Centre dramatique de l'Ouest à Rennes puis est intégré en tant qu'acteur à la Compagnie Grenier-Hussenot. Il réussit ainsi à amorcer sérieusement et de façon prometteuse une carrière de théâtre en France.

Lorsqu'ils se retrouvent à Montréal en 1951 pour la fondation du Théâtre du Nouveau Monde, Roux et Gascon nourrissent plusieurs rêves dont celui, simple mais fondamental, d'établir une vraie troupe de comédiens, un groupe structuré d'acteurs professionnels, forts d'une pensée commune en matière d'art dramatique, décidés à créer un style collectif. C'est le rêve d'une équipe, d'une com-

3. Paul Hébert choisira plutôt de se rendre, en 1949, à l'École du Old Vic à Londres fondée par Michel Saint-Denis. La vogue des formations acquises à l'étranger va se poursuivre auprès des maîtres Jacques Lecoq, Étienne Decroux, Tania Balachova, Eugenio Barba et à l'école de la rue Blanche.

pagnie permanente, dont les membres seraient rémunérés sur une base annuelle et qui, sans être captifs de la compagnie, lui donneraient tout de même la priorité et seraient donc entièrement disponibles pour le travail théâtral. En outre, ils n'auraient pas « songé à créer une école s'il n'y avait pas eu le Théâtre du Nouveau Monde » (Roux, 1997). C'est l'idée de la troupe, inspirée de la tradition européenne, qui entraîne à sa suite celle d'une nécessaire formation, d'une école, et d'une « troupe-école »<sup>4</sup>.

## L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde

Le Théâtre du Nouveau Monde annonce son intention d'ouvrir une école de théâtre dans le programme du premier spectacle de sa saison inaugurale, *L'avare* de Molière, en octobre 1951 :

[...] le projet d'une école, où tous les métiers de la scène seraient enseignés, nous tient toujours à cœur et nous comptons pouvoir le mettre sur pied dans un avenir rapproché. Cette école n'en sera pas une de vaine érudition. On y apprendra rationnellement à devenir comédien, décorateur, machiniste, électricien, régisseur, tout en restant humain. Avant de suivre un cours de spécialisation, le candidat acquerra d'abord des notions dans tous les domaines de la scène. Il deviendra, autant que possible, un homme de théâtre complet. Le *Théâtre du Nouveau Monde* entend faire ainsi sa part dans le domaine éducatif, si important pour la vie d'une nation (cité dans Sabourin, 1976 : 23).

Dans le cahier de bord, le 29 novembre 1951, il est question de la distribution d'*Un inspecteur vous demande* et des commentaires que le jeu des comédiens a suscités : « Il faut bien dire qu'à Montréal, on ne peut pas faire les distributions que l'on veut. [...] À ce sujet, la fondation de l'École du Théâtre du Nouveau Monde apportera une solution. S'il y a de bons sujets à l'École, nous en tirerons peut-être une "troupe", une équipe de gars et de filles libres. Sur ce chapitre, il n'est permis que de rêvasser pour l'instant » (cité dans Sabourin, 1977 : 22). Le 10 décembre 1951, il est rappelé que « [s]eule la mise sur pieds [*sic*] d'une

4. Notons que les Compagnons de Saint-Laurent, qui sont à la veille de cesser leurs activités, ouvrent une école de théâtre en septembre 1951 sous la direction de Paul Dupuis. En 1957, Georges Groulx inaugure son école d'interprétation pour jeunes comédiens, rue Clark. L'école privée d'Henri Norbert sera importante pour de nombreux comédiens.

“troupe”, avec des gars et des filles dont les services sont retenus exclusivement par le TNM, pourrait permettre la grande tournée en province » (Grandmont, Hudon et Roux, 1961 : n. p.).

L'adjectif « libres » est sûrement à comprendre dans le sens de « libres de leur temps et de leurs horaires », « libres de répéter et de se consacrer au travail théâtral », car les comédiens montréalais les plus intéressants sont alors fort en demande et ne répètent au théâtre qu'entre leurs prestations en direct pour la radio... et bientôt pour les émissions de télévision. Roux décrit la situation qui prévalait à Montréal à l'automne 1951 :

Au début du TNM, nous trouvions que les jeunes comédiens qui jouaient dans nos spectacles n'avaient pas une formation adéquate. Il n'y avait ici que des professeurs privés, dont certains étaient très compétents, mais qui ne travaillaient que des textes, qui ne donnaient pas véritablement une formation technique. L'idée nous en est venue dans l'espoir, avec la création de l'école, d'aboutir à la création d'une compagnie de théâtre (Roux, 1997).

L'annonce officielle de l'ouverture de l'école est faite noir sur blanc dans le programme de *Célimare le bien-aimé* (29 janvier 1952) : « C'est avec fierté que nous annonçons la venue au Théâtre du Nouveau Monde de Jean Dalmain, de l'Athénée. Et, par la même occasion, nous annonçons l'ouverture de l'École d'Art dramatique du TNM, dont Jean Dalmain prendra la direction avec Jean Gascon. »

Le 4 février 1952, le TNM convoque une conférence de presse à son atelier de répétition. « Les journalistes viennent nombreux. Jean Dalmain parle avec éloquence ! L'École d'art dramatique est lancée officiellement » (Sabourin, 1977 : 23). « On a ouvert cette école au dernier étage d'un édifice qui faisait face au Gesù. Il s'y trouvait, ce qui était rare à Montréal, une espèce d'atelier de peintre, une grande pièce avec une verrière importante. À l'une des extrémités, on avait installé une petite scène, où l'on répétait souvent d'ailleurs, et où l'on faisait travailler nos étudiants » (Roux, 1997). Marcel Sabourin se souvient qu'on appelait aussi « Pigeonnier » cet atelier sur lequel débouchait la cage d'escalier.

Le 10 février 1952, l'École ouvre ses portes. Dalmain, à qui Roux et Gascon confient l'enseignement de l'interprétation, avait fait ses études au Conservatoire de Paris dans la classe de Louis Jouvet, avait été engagé par ce dernier en 1938 à l'Athénée et y était revenu après la guerre en 1945 où il avait donné un atelier

pour la formation de jeunes comédiens. Jovet faisait autorité en matière de jeu, provoquait l'admiration de tous et Dalmain, imprégné de sa façon de faire du théâtre, situait en quelque sorte l'École du TNM dans l'aire d'influence de ce grand homme de théâtre. Son expérience était considérable. Sabourin confirme que Dalmain était porteur de toute la tradition de Jovet, de la noble tradition de l'acteur artisan, de l'acteur de métier.

Roux et Gascon voulaient donner une formation polyvalente, large, former des gens de théâtre tout en restant attentifs au développement de leur personnalité (Roux, 1997). En interprétation, on faisait travailler des scènes tirées du répertoire classique mais aussi du vaudeville et de la dramaturgie moderne : Marivaux, Molière, Racine, Musset, mais aussi Feydeau, Claudel, Ibsen, Sauvageon, Montherlant. Une grande importance était accordée au verbe, sur le sens des textes, des grands textes, se souvient Marthe Mercure. Gascon y donnait également des cours d'interprétation, alors que Roux se chargeait des cours de littérature dramatique et d'histoire du théâtre : « En deux ans et demi d'enseignement, je suis arrivé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », précise-t-il (Roux, 1997).

Guy Hoffmann, lui, assurait les cours de mime et d'improvisation. « Il n'avait pas de formation : c'était un mime naturel, il était d'une souplesse physique extraordinaire. Il connaissait la technique du mime appliquée au jeu du comédien, savait se servir de son corps pour aboutir au jeu du comédien » (Roux, 1997). Mercure se souvient qu'il leur proposait des exercices de manipulation d'objets, des jeux avec des boîtes de tailles différentes. Sabourin qualifie ces cours d'« improvisation en mouvement ».

Les cours de respiration et de pose de voix étaient donnés par Lucie de Vienne Blanc, comédienne qui avait sa propre école à Montréal, Le Proscenium, où elle animait également des rencontres avec des personnalités venant d'horizons aussi divers que la philosophie, la danse, la peinture (Sabourin, 1997). Il lui est arrivé également d'organiser un camp d'été pendant lequel les matinées étaient réservées à des exercices de diction alors que les après-midi étaient consacrés à des rencontres avec des artistes connus comme de Tonancour et Charrier (Mercure, 1997). C'est à l'incitation de de Vienne Blanc, qui donnait des cours de voix au couvent des Sœurs de l'Assomption de Nicolet, que Mercure est venue à Montréal s'inscrire à l'École du TNM.

Jacques Pelletier, éclairagiste et concepteur de décors, le seul à avoir étudié l'éclairage à New York, avait été pressenti pour donner des cours d'initiation



technique. Mais, au souvenir de Roux, ces cours n'ont pas eu lieu, l'École se concentrant sur le travail des comédiens.

Le 10 février 1952, ils sont une bonne quarantaine à se présenter aux cours parmi lesquels Victor Désy, Marc Favreau, Marcel Sabourin, Guy Godin, Guy L'Écuyer, Monique Miller, Janine Mignolet, Marthe Mercure, Denyse Dubreuil, Françoise Graton, Robert DesRoches, Madeleine Gérin, Roland Longpré. Ceux d'entre eux qui étudient au Collège Ste-Marie n'ont qu'à traverser la rue pour se rendre aux cours. Et le Sherry's, rue de Bleury, devient leur restaurant de prédilection (Sabourin, 1997).

Les cours avaient lieu tous les jours de 18 h à 20 h, mais les horaires pouvaient varier, compte tenu de la disponibilité des professeurs qui étaient aussi acteurs et qui devaient faire de la radio pour « gagner leur vie ».

On demandait 20 \$ par mois pour l'inscription, et une des raisons de la fermeture de l'École est que beaucoup d'étudiants ne pouvaient pas les payer. Nous ne les mettions pas à la porte, mais nous tenions à ce que les professeurs soient payés. C'est donc le TNM qui en assumait la charge, ce qui faisait une ponction sur le budget de la compagnie (Roux, 1997).

Le dimanche, à 10 heures, Gascon tenait des cours d'ensemble, organisés autour d'un travail sur la production d'un extrait de pièce, et il invitait alors des spectateurs comme Claude Gauvreau<sup>5</sup>, alors critique de théâtre au *Canada*, et Jean Béraud, critique à *La Presse*. En juin 1952, la première session de cours se termine sur un « examen de sortie » devant les critiques montréalais. Maurice Blain, du *Devoir*, est enchanté du travail remarquable qu'il a pu observer. « On nous a donné une représentation parfaitement au point de scènes classiques et modernes d'un répertoire de très haute qualité. [...] Les quelque trente jeunes comédiens et comédiennes de cette nouvelle équipe forment une relève exceptionnellement douée » (1952a). En 1953, trois soirées d'« auditions de fin d'année »

---

5. À la suite de ces exercices publics, Gauvreau publie trois textes sur la formation des comédiens sous le titre englobant de « Le théâtre dans le concret » dans *Le Canada* : « L'enseignement à souhaiter » (31 mai 1952) ; « Les professeurs » (7 juin 1952) ; « Les élèves » (14 juin 1952). Il y évoque la disponibilité et le libre exercice de la vie sensible chez l'élève-acteur. Il y invite les professeurs-formateurs à une « critique *a posteriori* » favorable à la révélation d'une « authenticité permanente ». « La disponibilité intégrale est le seul but respectable de tout enseignement d'art », estime Gauvreau dont la pensée est remarquablement d'actualité.

ont lieu au Théâtre des Compagnons devant près de 200 personnes et un jury composé de Béraud, Gascon et Norbert. Le palmarès est le suivant :

Chez les comédiennes, 1<sup>er</sup> prix : Marthe Mercure ; 2<sup>ème</sup> prix : Françoise Graton ; 1<sup>er</sup> accessit : Micheline Gérin et 2<sup>ème</sup> accessit : Monique Miller. [...] Chez les hommes le choix fut plus facile et rallia tous les suffrages. Le 1<sup>er</sup> prix alla à Marc Favreau, étourdissant dans le rôle de « Mascarille », et le 2<sup>ème</sup> prix à Victor Désy qui, dans les répliques qu'il donna, a présenté une gamme de caractères des plus variés. Guy Lecuyer [sic] et Claude Jutras [sic] ont mérité leur accessit (Dessouchères, 1953).

Cette deuxième année s'est organisée sans Dalmain, rentré en France où il avait des obligations. Son départ a-t-il été dicté plutôt par le déficit accumulé par l'École et par ses difficultés de financement ? Toujours est-il que la façon de faire change quelque peu. L'École devient l'Atelier, et les élèves s'exercent désormais à monter eux-mêmes des pièces jouées devant un public quand elles seront au point. La journaliste Monique Bosco décrit comme suit l'activité des élèves de l'Atelier :

Ils suivent régulièrement leurs cours tous les soirs mais de plus passent presque toutes leurs journées dans les locaux de l'Atelier, soit pour répéter une scène entre eux, soit pour s'occuper de réaliser décors et costumes de leurs futurs spectacles. [...] Ainsi, les journées des élèves de l'Atelier sont-elles remplies. Et variées. Variées comme l'enseignement qui leur est donné. On ne peut assez se féliciter de l'heureuse initiative du directeur de l'École, en morcelant les cours [sic]. En travaillant avec un seul professeur, les élèves auraient pu tomber dans ce piège qui guette bien des jeunes acteurs : celui de copier ou d'imiter le professeur. Ce danger est éloigné puisqu'avec [sic] chaque professeur ils ont une personnalité et une technique différentes (1952 : 7).

Pour Blain, « [l]'école deviendra un atelier. L'essai dramatique succédera à l'enseignement didactique » (1952b).

Ces deux premières années sont également marquées par deux rencontres d'importance : avec Jean-Louis Barrault dont la Compagnie joue *Les fausses confidences* et *Les fourberies de Scapin* au Majesty's, en 1952, et avec Gérard Philipe, de passage à Montréal en 1953 pour le lancement de son film *Fanfan la Tulipe* au cinéma Alouette (le Spectrum d'aujourd'hui).

Il semble que ces premières années aient été fort stimulantes pour les apprentis-comédiens qui bénéficiaient surtout du contact immédiat avec les acteurs chevronnés du TNM : les Denise Pelletier, Guy Hoffmann, Janine Sutto, Georges Groulx, Jean Gascon, Huguette Oigny, Henri Norbert, Antoinette Giroux, François Rozet tenaient les premiers rôles dans les productions où les élèves avaient la chance de paraître. L'École ne devait-elle pas fournir des comédiens à la compagnie et la compagnie fournir aux apprentis des occasions de jouer dans des productions professionnelles ?

Selon Sabourin, voir jouer les professeurs et assister aux répétitions du TNM ajoutait à leur formation une dimension éminemment concrète. C'était l'apprentissage du théâtre dans ses aspects les plus directs. Désy estime qu'on les faisait travailler sur la « matière théâtre ». « L'École devait former des comédiens pour conduire à la fondation d'une troupe. On avait fondé l'École pour avoir des comédiens » (Roux, 1997). Et, effectivement, les élèves montent sur scène : Désy joue dans *Maître après Dieu* de Jan de Hartog (mars 1952) ; Miller fait ses débuts lors de la reprise de *L'avare* de Molière (avril 1952) ; L'Écuyer et Favreau sont de la distribution de *La nuit du 16 janvier* d'Ayn Rand (septembre 1952) ; Jutra, Mercure, Pierre Valcour ont des rôles dans *Le corsaire* de Marcel Achard (novembre 1952) ; Mercure fait ses « débuts » dans *Tartuffe* de Molière aux côtés de Graton (janvier 1953). Favreau, pour sa part, est au poste de régisseur pour *Le corsaire* et *Le tartuffe*. Gascon lui confiera le rôle de Pierrot dans *Dom Juan* de Molière en janvier 1954, production dans laquelle tous les petits rôles sont tenus par des élèves de l'École. En mai 1954, *Le Petit journal* lui décerne le prix de la « meilleure recrue de l'année ».

Lors de la troisième année (1953-1954), les cours sont suivis par 22 élèves et ont toujours lieu à l'Atelier de la rue Bleury, mais l'enthousiasme des débuts a disparu (Désy, 1997). En 1954-1955, les directeurs du TNM sont très préoccupés par la recherche d'un édifice, par la mise sur pied d'une section anglaise et d'un concours de pièces canadiennes, par l'institution des « mercredis étudiants », par leurs sorties estivales dans les jardins de l'Ermitage avec les *Trois farces* et *L'avare* de Molière, par leur participation au Festival d'art dramatique de Paris avec les *Trois farces* de Molière. Dans ce contexte, l'École s'en va à vau-l'eau (Désy, 1997). Dans le cahier de bord, il est écrit en mai 1956 : « À cause de difficultés d'administration, l'École du Théâtre du Nouveau Monde ferme ses portes » (Grandmont, Hudon et Roux, 1961).

## Écoles de pensée, écoles de formation

Quand Roux et Gascon demandent à Dalmain d'assurer les cours d'interprétation, il est évident qu'ils se rattachent à une tradition : celle de Jovet aux yeux de qui le comédien était un artisan qui pratiquait un métier, aux yeux de qui le texte de l'auteur commandait un grand respect, comme l'écrit Dalmain dans le programme de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui* en 1962 :

« Le texte seul compte. C'est par le texte qu'un homme du XVII<sup>e</sup> siècle peut faire signe à un homme du XX<sup>e</sup>. »

Ce mot de Jacques Copeau règle notre attitude lorsque nous nous mettons au service d'un auteur dramatique. À plus forte raison, lorsqu'il s'agit de Molière, poète et comédien (cité dans Sabourin, 1977 : 53).

Il est aussi évident qu'ils préférèrent confier la formation d'acteurs à des comédiens qui ont eux-mêmes une pratique régulière, qui ont déjà suivi une formation régulière et qui ont déjà idéalement l'expérience de l'enseignement. Il était donc envisageable de confier l'École du TNM à Dalmain. Par ailleurs, Gascon et Roux admiraient beaucoup Michel Saint-Denis, neveu de Copeau et instigateur de l'École du Old Vic, celui-là même à qui le gouvernement du Canada confiera la planification de base du projet de son École nationale de théâtre. Ils connaissaient Stanislavski, avaient lu ses ouvrages mais n'étaient pas des familiers de la « méthode » que les Américains commençaient à populariser. Roux et Gascon, estime Sabourin, sont allés vers une école de métier.

Les événements vont se précipiter à partir de 1954 (voir Beauchamp, 1976). La fondation de compagnies d'importance telles le Théâtre-Club, la réouverture du Théâtre du Rideau Vert, la multiplication des Studios et des compagnies professionnelles, l'ampleur des distributions des productions théâtrales et télévisuelles – Radio-Canada a été inaugurée en 1952 – vont créer une réelle demande. Les possibilités de travail dans le domaine du théâtre et de la radio, de la télévision et, plus tard, du cinéma se multiplient. Les jeunes que le travail de comédien ou de technicien de scène attire cherchent les occasions d'acquérir une formation qui les rendra aptes à pratiquer un de ces métiers de la scène ou du petit écran. C'est sans doute pour répondre à cette demande de formation que le Conservatoire d'art dramatique de Montréal ouvre en 1954 sous la direction de Jan Doat, élève de Dullin. L'objectif du Conservatoire est de former une relève d'interprètes qualifiés pour jouer le grand répertoire classique selon le modèle d'élocution du conservatoire parisien. Sa structure administrative relève entièrement de l'État, et la formation s'y fait également en fonction des exigences

de la radio, de la télévision, de la postsynchronisation, de la publicité. En 1958, le Conservatoire de Québec voit le jour sous la direction de Jean Valcourt, successeur de Doat. À l'automne 1960, c'est au tour de l'École nationale de théâtre d'accueillir ses premiers élèves : 17 anglophones et 14 francophones. Gascon, fondateur et directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, en est le premier directeur général alors que Hoffmann s'y retrouve à titre de professeur aux côtés de Powys Thomas, Jean-Pierre Ronfard, Suzanne Rivest, Eleanor Stuart (Britte, 1985 : 29).

\*  
\* \*

Les années 1950 auront donc vu l'établissement d'une formation théâtrale professionnelle au Québec et au Canada. Les modèles retenus auront été divers, les influences, multiples. En inaugurant, dès 1952, la première école professionnelle de théâtre au Québec et au Canada, le Théâtre du Nouveau Monde faisait preuve d'audace et de vision. Le programme de formation élaboré à cette occasion comportait des cours de voix, de jeu corporel, d'interprétation, de même que la production de présentations publiques comme synthèses des acquis et comme auditions. L'analyse des textes, l'histoire de la littérature dramatique et du théâtre y occupaient une bonne place. Ce programme préfigurait celui que des écoles et des conservatoires allaient subséquemment adopter.

Artistes et formateurs, hommes de culture et administrateurs déterminés, Gascon, Roux et Hoffmann auront ainsi été parmi les pionniers de la professionnalisation du théâtre au Québec et au Canada.

## Bibliographie

- BAKER, G. P. ([1919] 1978), *Dramatic Technique*, New York, Da Capo Press.
- BEAUCHAMP, Hélène (1976), « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 267-290. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- BENSON, Eugene, et L. W. CONOLLY (dir.) (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Don Mills, Oxford University Press.
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Les Éditions Variétés.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France. (Coll. « Encyclopédie du Canada français ».)
- BLAIN, Maurice (1952a), « La relève du Théâtre du Nouveau Monde », *Le Devoir*, 4 juin.
- BLAIN, Maurice (1952b), « La prochaine saison dramatique du T.N.M. », *Le Devoir*, 23 août.
- BOSCO, Monique (1952), « T.N.M. », *La Revue moderne*, décembre, p. 6-7, 25.
- BRITTE, Jean Pol (1985), « Chroniques de l'École nationale de théâtre du Canada », dans Michel GARNEAU, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of The National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké, p. 27-52.
- DALMAIN, Jean (1997), entrevue téléphonique, 5 août. Inédit.
- DESSOUCHERES, Paul (1953), « À l'atelier du TNM – Une audition d'élèves riches en promesses », *Le Haut-parleur*, 20 juin.
- DÉSY, Victor (1997), entrevue téléphonique, 12 août. Inédit.
- GARNEAU, Michel, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.) (1985), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of the National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké.
- GAUVREAU, Claude (1952a), « L'enseignement à souhaiter », *Le Canada*, 31 mai.
- GAUVREAU, Claude (1952b), « Les professeurs », *Le Canada*, 7 juin.
- GAUVREAU, Claude (1952c), « Les élèves », *Le Canada*, 14 juin.
- GOLD, Muriel (1994), « Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969) », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 164-192.

- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- HUOT, Maurice (1951), « 2 troupes sérieuses promettent une saison des plus fructueuses », *La Patrie*, 22 juillet.
- LE BLANC, Danièle (1994), « La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 193-212.
- MERCURE, Marthe (1997), entrevue téléphonique, 5 août. Inédit.
- ROUX, Jean-Louis ([1966] 1976), « T.N.M. pas mort ! », dans Jean-Guy SABOURIN (comp.), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac, p. 29-32.
- ROUX, Jean-Louis (1997), entrevue enregistrée à Trois-Pistoles, 22 juillet. Inédit.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Marcel (1997), entrevue téléphonique, 9 août. Inédit.
- SPENSLEY, Philip J. (1970), « A description and evaluation of the training methods of the National Theatre School of Canada, English acting course 1960-1980 ». Doctoral dissertation, Wayne State University, Ann Arbor University Microfilms.
- TARD, Louis-Martin (1971) *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.
- VITEZ, Antoine ([1982] 1991), « Douze propositions pour une École », dans Danièle SALLENAVE et Georges BANU (dir.), *Le théâtre des idées : anthologie*, Paris, Gallimard, p. 115-117.
- WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP (dir.) (1976), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)